

広重の名所絵における背景モチーフの描法（下）

堀内 圭子

はじめに

本稿では、「広重の名所絵における背景モチーフの描法（上）」に続き、初代歌川広重が名所絵の背景にしばしば描いた対象（本稿では「背景モチーフ」と呼ぶ）の描法の変遷を追ひ、独自の描法（本稿では「広重流」と呼ぶ）の確立について検討する。ここでは、本稿「上」において第二群、第三群としてあげた背景モチーフ、すなわち、天候を表すモチーフと、空に存在するモチーフを分析対象とする。天候を表すモチーフとしては、降りしきる雨と雪を取り上げる。空に存在するモチーフとしては、連なつて飛ぶ鳥と、夜空に咲く火花を取り上げる。そして、本稿「上」で行つ

た分析と同様に、広重自身の年代比較と、種本や他の絵師たちの作品との比較を行うことにより、広重流の出現を探る。¹⁾ あわせて、広重の最盛期が天保年間であつたか否かという問題について、背景モチーフの描法という観点から考察する。

一、天候を表わすモチーフ

降りしきる雨

広重の描く風景は概して穏やかと言われているが、雨に關しては、霧雨や小雨より、激しい雨が多いようである。そして、そうした雨の強さの表現が、以前から注目されて

きた。とりわけ、魚栄版『名所江戸百景』（以下では版元名略）（安政三 五年、六十 六十二歳）の「大はしあたけの夕立」は、ゴッホが模写したことで知られているが、斜めに交差して降る強い雨が、緊張感のある斜めの構図とともに、高く評価されている。⁽²⁾ 同シリーズの「昌平橋聖堂神田川」でも、雨脚は一部交差して描かれている。本稿ではまずこの描法について少し掘り下げてみたい。

実際には、雨は強いからといって数本に一本の割合で交差して降るとは思えない。だが、ところどころ交差させることによって雨の激しさが強調され、かえってリアルに感じられるのである。では広重は、いつ頃からこの描法を用いていたのだろうか。

天保三年頃（三十六歳頃）の川正版『江都八景』「深川夜雨」では、雨脚は斜線を何本も平行に引くことによって表現されており、交差していない。天保五年頃（三十八歳頃）とされる山平版『近江八景之内』「唐崎夜雨」でも、雨脚は交差していない（図1）。この作品では、雨は垂直の線を多数引くことによって表現されている。

しかし、これらと刊行年が近いと考えられる天保五年（三十八歳）（天保三 五年とするものや、天保中・後期と

するものもある）の喜鶴堂『東都名所』「日本橋之白雨」では、雨脚は既に交差して描かれている（図2）。保永堂版『東海道五拾三次之内』（天保四 五年、三十七 八歳）を見ても同様である。「大磯」でも「土山」でも、多くの雨脚が交差している。⁽³⁾ 雨脚を交差させるといふ広重の描法は、この頃には既に確立していたのだろう。他の背景モ

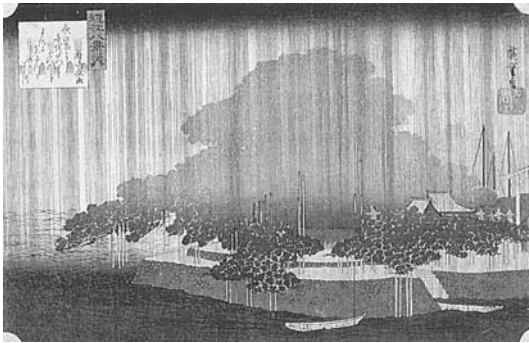


図1 山平版『近江八景之内』「唐崎夜雨」:

浮世絵 太田記念美術館（編）、2005年、『歌川広重 版画の世界とその画業』、19頁、図37

チーフと比べて、広重流の確立が早いようだ。

ところが、天保九年頃（四十二歳頃）の保永堂・伊勢利版『木曾海道（木曾街道）六拾九次之内』（以下では版元名略）広重担当箇所を見ると、「垂井」では交差して降

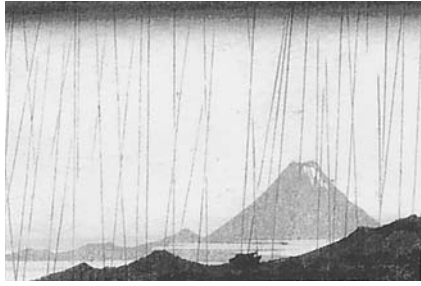


図2 喜鶴堂版『東都名所』「日本橋之白雨」(部分):
酒井雁高(編) 1996年、『広重江戸風景版画大聚成』、小学館、125頁、図499

三 四十六歳)の佐野喜版『東都名所之内 隅田川八景』「真崎夜雨」の雨脚も、交差せず、平行線で表現されている。おそらく広重は、交差させるといふ描法を確立した後、その描法だけを専らとはせず、その場所が醸し出す雰囲気(4)を考慮して、描き分けていたのだろう。

もともと、広重の雨脚の描法は、交差線によるものだけではないようである。気づいた点を一点あげておきたい。一つは途切れ線である。前述の喜鶴堂『東都名所』(天保三 五年、三十六 三十八歳)「日本橋之白雨」(前掲図

つているものの、「須原」や「中津川」では平行に描かれており、交差していない。安政五年(六十二歳)の山田屋版『江戸名所』の「赤羽根水天宮」でも交差していない。天保

十 十三年(四十

2)や、泉市 越前屋版『東都司馬八景』(天保十三年、四十三 四十六歳)の「赤羽根之夜雨」では、わずかではあるが、雨脚の途切れているもの、あるいはかすれているものがある。『名所江戸百景』(安政三年 五年、六十六十二歳)の「昌平橋聖堂神田川」も同様である。これらは、たまたま途切れたかに見えるが、途切れる箇所が上方であつたり中ほどであつたり下方であつたりと、雨脚によつて異なっており、意図的に途切れさせたものである可能性が高い。

今一つは、帯状カーブである。概して傑作が少ないとされる越平版『六十余州名所図会』(嘉永六年、五十七歳)の中で高い評価を得ている「美作、山伏谷」に、この描法が見られる(図3)。「しめやかな季節感や旅情を忘れることのない広重画には珍しく、本図は風雨の強さを描き出すことに絵師の主眼が置かれているかのようである」との評にあるとおり、この図では、迫力ある「雨風が画面いっぱい(4)に描かれている。ある旅人の笠は舞い上がり、もう手に取れそうにない。別の旅人は懸命に笠を抑えつつ、身をかがめて突き進んでいく。

この図における帯状カーブをもう少し詳しく見てみたい。

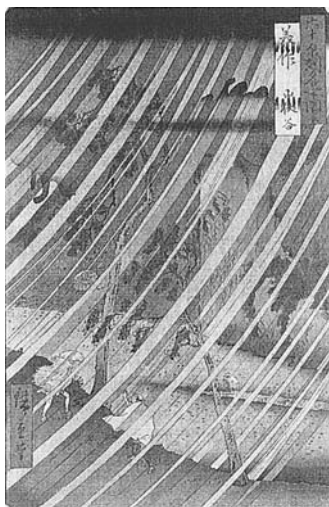


図3 越平版『六十余州名所図会』「美作、山伏谷」:
ブルヴェラー・コレクション、1996年
『広重 六十余州名所図会』、岩波書店、
図46

ひときわ強い雨脚を示す帯状カーブは、人物、木、岩、水面を覆うように描かれている（人物や木が透けて見えないう可能性もあるが、『名所江戸百景』の種本とされる『江戸名所図会』（長谷川雪旦画、天保五年刊行）を見ると、鳥瞰図が多いことがその理由の一つになっていると考えられる。鳥瞰図の場合、激しい雨が降っていたりしたら、地上の風景が見づらくなってしまうだろう。広重の作品でも鳥瞰図の多い版本、金幸堂版『絵本江戸土産』（以下では版元名略）では、「初編」から「四編」まで、「初編」から「四編」までは、嘉永三年、五十四歳のときに刊行）の十八図のうち、雨が降っている場面を描いたのは、「水神の森 真崎の社」の一図だけである。

なお、この図は『山水奇観』『山陽奇勝』の巻の「美作山伏谷」を模していると言われているが、『山水奇観』の図は、雲一つない晴天である。

ここでまた、他の絵師の描法を見てみる必要があると思うが、これについては、適当な比較対象を探すのがたやすくはない。というのも、そもそも名所絵では、画面は晴れて

いることが多く、雨はほとんど降っていないからである。⁽⁵⁾ にも雨のときを選ばなくても、と絵師たちが考えたという可能性もあるが、『名所江戸百景』の種本とされる『江戸名所図会』（長谷川雪旦画、天保五年刊行）を見ると、鳥瞰図が多いことがその理由の一つになっていると考えられる。鳥瞰図の場合、激しい雨が降っていたりしたら、地上の風景が見づらくなってしまうだろう。広重の作品でも鳥瞰図の多い版本、金幸堂版『絵本江戸土産』（以下では版元名略）では、「初編」から「四編」まで、「初編」から「四編」までは、嘉永三年、五十四歳のときに刊行）の十八図のうち、雨が降っている場面を描いたのは、「水神の森 真崎の社」の一図だけである。

ただし、葛飾北斎の作品には雨が降っているものが若干ある。それらにおいて、雨脚は大概平行線で表現されている。しかし、狂歌絵本『隅田川兩岸一覽』『隅田川 新柳橋白雨』（刊行年不詳）では、よく見ると、数多く書き込まれた雨脚のうちの二本が、他の雨脚と交差している。広重の交差線はこれよりはるかに多く描いてあり、同じ描法とはみなせないが、北斎のこの作品が広重に影響を与えたという可能性はあるかもしれない。

交差線、途切れ線、そして帯状カーブを、広重流の描法と見てよいように思う⁽⁷⁾。

降りしきる雪

周知の通り、広重の描く雪は、雨同様、高く評価されている。だが、その際注目されやすいのは色使いである。保永堂版『東海道五拾三次之内』（天保四 五年、三十七八歳）の代表作の一つである「蒲原」では、雪と闇のモノトーンの画面上に、道行く旅人の着物の茶・青・黄の色な



図4 保永堂版『東海道五拾三次之内』「蒲原」(部分):
静岡県立美術館(編)、1994年、『東海道語拾三次
保永堂版・隸書東海道』、25頁、図16(上)

一方、途切れ線と帯状カーブは北斎の作品においては見出しにくい⁽⁶⁾。以上のことから、雨脚については、多数の

ど、わずかな色彩を加えてある点が、特に高く評価されてきた⁽⁸⁾(図4)。「木曾海道六拾九次之内」広重担当箇所(天保九年頃、四十二歳頃)の中で特に評価の高い「大井」の雪景色では、雪に隠れるようにわずかに施された色彩と胡粉の使用が注目されている⁽⁹⁾(図5)。また、『名所江戸百景』(安政三 五年、六十 六十二歳)の「浅草金龍山」では、朱塗りの浅草寺と雪の対比や、雪景色の中に施された空摺りの技法が評価されている。

描法についてはどうだろうか。これまでの広重研究の中では、鈴木重三氏が、団扇絵「大雪ふりしきる図」につい



図5 『木曾海道六拾九次之内』「大井」(部分):
中山道広重美術館(編)、2001年、『歌川広重・深淵英泉 木曾海道六拾九次の内』、84頁、図47 - 1

て、「雪の飛ぶ軌跡を線によって表わしたりリアルな作品」(前掲書注1、九二頁)として、その描法に言及している。だが、他にはほとんど論じられていないようである。

広重の雪の描法を詳細に見ていくと、様々な特徴があることがわかるが、以下では、形状と、人への降りかかり方に着目して、分析を進めていく。

まず、前述の保永堂版『東海道五拾三次之内』(天保四年、三十七 八歳)の「蒲原」を見てみたい。大きな不揃いの、不定形の雪が描かれている(前掲図4)。その中を、傘をすばめながら前かがみになって進んで行く人がある。背中にも傘にも雪が積もっている。だがよく見ると、雪が降りしきっているのは背景の空であり、人物の頭上には雪は降りかかっていない。人物の背中にも、雪は降りかかっていない。

天保中期(四十歳頃か)の団扇絵『表裏駅路八景』「豆相箱根山中湖水之図 暮雪」でも、不定形・不揃いの雪が描かれている。だがこの雪は、道行く人の頭上にも描かれている。

前述の『木曾海道六拾九次之内』広重担当箇所(天保九年頃、四十二歳頃)の「大井」に降る雪も同様である。や

はり不定形・不揃いであり、人の笠や蓑に降りかかるさまが描かれている(前掲図5)。

天保十四年 弘化四年(四十七 五十一歳)の上金版『名所江戸八景』「浅草の暮雪」では、不定形・不揃いの大きな雪が描かれている(図6)。画中の人物にも降りかかっている。この雪は、前述の「豆相箱根山中湖水之図」や『木曾海道六十九次之内』「大井」の雪ほど強く降ってはいないようだが、画中の人物が大きいため、人物の頭上だけ雪を描かないと、不自然になるのだらう。嘉永六年(五十七歳)の山田屋版『江戸名所』「お茶の水」も同様である。画面中の人物が比較的大きく、雪は人物の頭上に降



図6 上金版『名所江戸八景』
「浅草の暮雪」(部分):

浮世絵 太田記念美術館(編) 2005年、
『歌川広重 版画の世界とその画業』50

- 51頁、図114

りかかっている。

一方、越前屋版『東都司馬八景』「愛宕山暮雪」（天保十年頃、四十三歳）（天保十三年とするものもある）では、不定形・不揃いの雪が描かれているものの、それらは背景の空にあるのみであり、人物の頭上には降りかかっていない。これは、かつての保永堂版『東海道五拾三次之内』「蒲原」で用いられていた描法に近いものである。

天保十二・十三年頃（四十五・四十六歳頃）の江崎版『東海道五十三次之内（行書東海道）』の「石葉師」でも、雪は背景の空に描かれている。歩いていく人物の頭上には雪はない。ただし、雪の形状は、比較的丸く整っており、従来の、不定形・不揃いの雪とは幾分異なるようである。

雪が必ずしも不定形・不揃いではないことは、晩年の『名所江戸百景』（安政三・五年、六十・六十三歳）になると、より明確になる。「目黒太鼓橋夕日の岡」や「愛宕下藪小路」（図7）に描かれた雪は、大きさが比較的揃っており、概して小さい。形状は円に近い。

おそらく広重は、雪についても、雨と同様に、程度や種類によって描き分けるようにしていたのだろう。

つまり、程度が甚だしいときや雪の厳しさを表現したい



図7 『名所江戸八景』「愛宕下藪小路」:

ヘンリー・スミス（著）生活史研究所（監訳）1992年、『広重 名所江戸百景』、岩波書店、図112

ときは、人にも降りかかるように表現する。しかし、さほど強く降っていないときや、あくまでも人物の脇役として雪を描きたいときは、人物の笠や衣服は白くするものの、頭上に直接降りかかってくるようには描かない。ただし、画面中の人物が大きい場合は、人物の頭上だけ雪が降っていないのは不自然であるから、頭上にも雪を描く。また、牡丹雪を表現したいときは、不定形・不揃いにし、粉雪を表現したいときは、比較的大きさの揃った小振りの円にする。

はっきりしたことは言えないが、こうした描き分けがあったように思われる。そしてこうした描き分けの大部分は、

雨同様、比較的早い時期に確立していたと考えられる。「雪の画家」(本稿「上」六四頁)と言われるゆえんである。ここで再び他の絵師の描法にあたってみようとする。雨の場合と同様に困難が生じる(前述注5)。例えば、北斎の名所絵の場合、雪が積もった場面を描いたものは少なくないのだが、雪が降りしきるといふ図はなかなか見出せない。⁽¹¹⁾

『名所江戸百景』の種本とされる『江戸名所図会』(長谷川雪旦画)にあたってみても、雪の降りしきる図を見つけてるのは甚だ困難である。雨の場合と同様に、鳥瞰図の場合、雪が降ってしまったては、その下の風景を表現しにくくなるからだろうか。あるいは、そもそも、降りしきる雪を描こう、しかもその中を、雪をかぶりながら人が歩いて行くところを描こう、とは思いつきにくいのだろうか。⁽¹²⁾ 広重自身も、初期の川正版・一幽齋がき『東都名所』(天保二三年、三十五 三十六歳)や、清水版『東都八景』(天保初期、三十五 三十八歳頃か)では、雪の積もった風景は描いているものの、雪の降りしきる場面は描いていなかった。もっとも、二代歌川広重は『諸国名所百景』の「信州木曾の雪」において、小さい円形の雪を数多く描いている。

小さく描かれた人物は雪をかぶっているが、頭上に降りかかってはいない。菅原真弓氏の作品解説には、「初代広重晩年の傑作『木曾路之山川』が思い起こされる」とあるが、この作品がこのような評価を受けるのは、構図や配色による部分が大いいではあるうが、降りしきる雪の描法によるところもあるように思える。

二、空に存在するモチーフ

空を飛ぶ数羽の鳥

『名所江戸百景』(安政三年 五年、六十 六十二歳)の空には、しばしば数羽の鳥が飛んでいるが、これらには、直線的な、「V」の字を横にしたような形(以下では「横V字型」と呼ぶ)に連なるといふ特徴がある。横V字型は一つとは限らず、二、三つ複合されてジグザグ型になっている場合や、やや緩いカーブを描く変形横V字型になっている場合もあるが、いずれにせよ、横V字型が基本形であるように見受けられる。また、群れを成している鳥一羽一羽にも、独自の描法があるようである。

まず、連なり方について見ていきたい。広重はいつ頃から

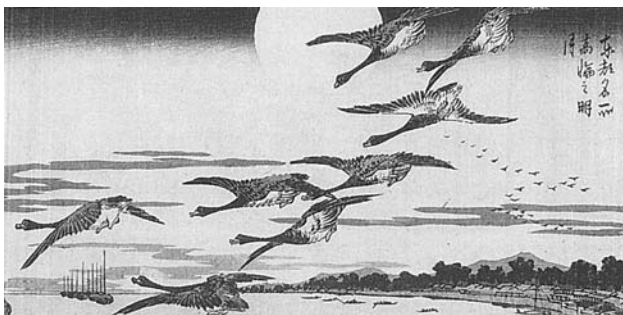


図8 川正版・一幽斎がき『東都名所』「高輪之明月」(部分):
浮世絵 太田記念美術館(編)、2005年、『歌川広重 版画の世界とその画業』8
頁、図11

なりかかっている(図8)。保永堂版『東海道五拾三次之内』(天保四 五年、三十七 八歳)では、そもそも鳥が多く飛んではないが、「原」では、横V字に連なりかかった鳥の群れが描かれている。

ら横V字型の鳥の群れを描くようになったのだらうか。初期の川正版・一幽斎がき『東都名所』(天保二年頃、三十五歳頃)の

「芝浦汐干之図」

や「御殿山之夕

桜」では、鳥の群

れは描かれている

が、散らばっている

。しかし、「高

輪之明月」では、

遠方の空を飛ぶ鳥

は、横V字型に連

天保中期(四十歳頃か)(天保中・後期とするものもある)

の藤彦版『東都名所』の「新吉原衣紋阪秋月」や「佃

島海辺朧月」にあたってみても、鳥は横V字型あるいはそ

の複合であるジグザグ型に連なって描かれている。丸清版

『東海道 五十三次(隸書東海道)』(嘉永二年頃、五十三

歳頃)では、「興津」、「白須賀」、「桑名」などの空に、横

V字型になりかかった鳥の群れを見ることができ

しかし、嘉永三年(五十四歳)刊行の版本『絵本江戸土

産』「初編」五百羅漢」や、「二編」洲崎弁天」では、鳥

の群れは見られるが、横V字型に連なっているわけではな

い。まだ描法が完全に確立していなかったためであらうか。

山田屋版『江戸名所』のうち「新吉原日本堤見帰柳」

(嘉永六年、五十七歳)では、空を飛ぶ鳥の群は横V字型

になりかかっているかに見える。安政四年(六十一歳)の

作品「武陽金沢八勝夜景」でも、月にかかる鳥の群れが滑

らかなジグザグ型(横V字型の複合)を描いて飛んでいる。

先に述べたとおり、『名所江戸百景』(安政三年 五年、

六十 六十二歳)になると、横V字型およびその変形・複

合描法が多用されている。「月の岬」(図9)、「よし原日本

堤」(図10)、「浅草田圃西の町詣」(図11)などがその例で

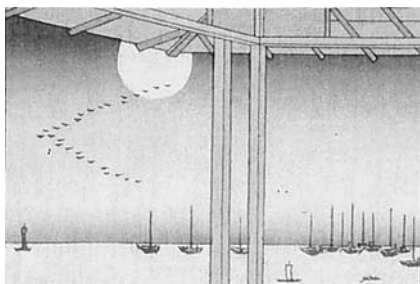


図9 『名所江戸百景』「月の岬」(部分):
ヘンリー・スミス(著) 生活史研究所(監訳) 19
92年、『広重 名所江戸百景』、岩波書店、図82

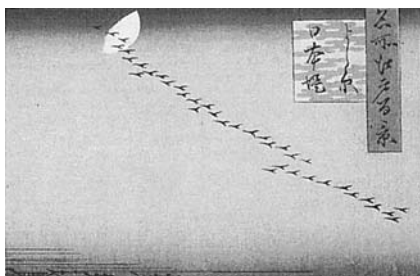


図10 『名所江戸百景』「よし原日本堤」(部
分):
ヘンリー・スミス(著) 生活史研究所(監訳) 19
92年、『広重 名所江戸百景』、岩波書店、図100

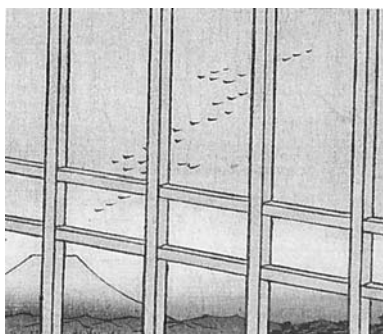


図11 『名所江戸百景』「浅草田雨西の
町詣」(部分):
ヘンリー・スミス(著) 生活史研究所(監訳)
1992年、『広重 名所江戸百景』、岩波書店、図
101

ある。

『名所江戸百景』は豎絵であるから、空が画面全体に占める割合が大きくなりがちである。そのため、何もアクセントがないと、いくら空をぼかし上げたりぼかし下げたりしても、全体として物足りないものになってしまう危険がある。そのようなとき、横V字型に連なる鳥の群れが描かれていたら、図全体が引き締まるだろう。このように考えれば、まだ描法が完全には確立されていなかったと思われる天保中期の藤彦版『東都名所』において、既に横V字型

の描法が用いられていたことも説明できる。この作品は版型が中短冊であり、画面が縦長だからである。

では、一羽一羽の描き分けについてはどのようなことが言えるだろうか。はつきりと分類することは難しいが、広重の描法は、遠近の位置関係によって、おおよそ次の四通りに分けることができそうである。

(一) 遠景の場合・・・筆で書いたチェックマークのような、平たい逆三角形のような形を描く。これら

の鳥は、横V字型あるいはその変形・複合型に並べられることが多い（例えば、前掲図9、前掲図11）。

(二) やや遠景の場合・・・「入」あるいは「人」という漢字を平たくして逆さにしたような二本線（以下では「逆さ『入』字型」と呼ぶ）で描く。これらの鳥も、横V字型に並べられることが多い（例えば、前掲図10）。

(三) やや近景の場合・・・鳥の大まかな輪郭のみを描く。ただし、広げた羽と、胴体から出ている二本の足は、はっきりと描く。このとき、鳥の胴体は黒く塗りつぶすのではなく、白抜きのような状態にしておく。これらの鳥は、数多く横V字型に並んで描かれる場合もあるが、群れずに数羽描かれる場合もある（例えば、図12）。

(四) 近景の場合・・・細かく写實的に描写する。一羽一羽は遠景の場合より大きく、群れは作らない。数羽飛んでいる様子が描かれる（例えば、前掲図7）。



図12 蕨吉版『富士三十六景』「駿河薩タ之海上」(部分):

浮世絵 太田記念美術館(編)、2005年、『歌川広重 版画の世界とその画業』68頁、図139

頃)の「高輪之明月」(前掲図8)では、本稿であげた分類で言えば、遠景の鳥、やや遠景の鳥、近景の鳥の三種類が描かれている。だが、中には、遠景であることを示すチエックマークの鳥と、やや遠景であることを示す逆さ「入」字型の鳥の中間形態のようなものもあり、まだはっきり描き分けられていないようである。天保三年頃(三十六歳頃)の丸甚版「汐汲み」でも、輪郭のみと思われる、やや近景の鳥と、チエックマークのような遠景の鳥が描かれているが、明確なパターンになってはいない。

こうした
描き分けに
着目して改
めて作品を
見てみたい
前述の川正
版・一幽齋
がき『東都
名所』(天
保二年頃、
三十五歳

しかし、天保五年頃（三十八歳頃）の保永堂版『近江八景之内』『堅田落雁』では、チェックマークのような遠景の鳥と、逆さ「人」字型の、やや遠景の鳥の描き分けが見られる。前述の藤彦版『東都名所』『新吉原衣紋阪秋月』では、比較的手前にいる鳥は逆さの「人」の字型で表現され、遠方にいる鳥はチェックマークのような形で表現されている。佐野喜版『不二三十六景』（嘉永五年、五十六歳）の「武蔵野」にも同様の描き分けが見られる。

晩年の『名所江戸百景』（安政三年 五年、六十 六十二歳）では、遠近パターンの使い分けがさらに明確になっている。「浅草田圃西の町詣」の空を飛んでいる鳥は、全てチェックマークのようなタッチで表現されている（前掲図11）。これは遠景と考えられる。「よし原日本堤」の空に描かれている鳥は、全て逆さ「人」字型であるから、遠近関係で言えば、やや遠方に位置していると考えられることができる（前掲図10）。一方、「愛宕下敷小路」では、鳥は三羽と少なく、その一つ一つが比較的大きく、かつ細かく描かれている。これは、近景に位置する鳥と考えられる（前掲図7）。

ここで再び、『名所江戸百景』の種本とされる雪旦の

『江戸名所図会』、および広重自身の手による版本『絵本江戸土産』（嘉永三年、五十四歳より刊行）にあたってみた。

まず、『江戸名所図会』では、全体的に鳥はあまり飛んでいないようである。一方、広重の『絵本江戸土産』では、鳥は時々飛んでいるが、一羽一羽の描き分けや、横V字型の群れといった描法によるものはさほど多くない。例えば、「吾嬬の森」は、『江戸名所図会』、『絵本江戸土産』、『名所江戸百景』の全てに登場する場所だが、横V字型に連なる鳥の群れが描かれているのは、『名所江戸百景』だけ（この場合は、横V字型の変形・複合型）である。

もっとも、空を空らしく演出するための道具としての鳥の群れは、広重の描く空ばかりに登場するものではない。北斎の洋風版画「おしをくりはとうつつせん」の「（押し送り波濤通船の図）（文化初期）」や、「賀奈川沖本李之図」（文化初期）などでは、複数の鳥が飛んでいる。その連なり方を見ると、横V字型になりかかっているようなものもある。だが、空に散っているような場合もあり、これをパターンとして用いていたようには見受けられない。一羽一羽の遠近関係による描き分けも、大きさを変えたり描写の

細かさを変えたりすることによってなされているが、広重のような明確なパターン分けはしていないようである。

しかしながら、さらに時代を遡ると、歌川派の祖、豊春が、版本「真崎木母寺角田川」（享和四年＝一八〇四年）において、鳥の遠近のパターン分けをしている。広重は、豊春の描法に学んだのだろうか。だが、豊春の作品でも鳥の群れは横V字型に並んではない。

これらのことから、横V字型に連なる鳥の群れ、および、遠近関係による一羽一羽の描き分けは、晩年の広重の作品において特徴的に見られると考えてよいだろう。⁽¹⁴⁾

花火⁽¹⁵⁾

広重は花火を何度もモチーフに選んでいる。花火を描く場合、花火は図のメインテーマになることが多いが、画面構成上は花火が前面に出ることはないものであり、これも背景モチーフとして扱うことができる。

花火は、広重が好んだということもあるのかもしれないが、とりわけ両国の花火は江戸らしさをよく表すモチーフであり、大衆受けしたのではないだろうか。だがその花火の描法も、詳細に見ていくと、かなり後になってから広重

流が確立されたことを見て取れる。

まず、天保三 十年頃（三十六 四十三歳頃）（天保三 五年とするものもある）の佐野喜版「東都名所 高輪廿六夜待遊興之図」を見ると、背景に花火が上っていることがわかる。ここでは、手前に「のろし花火」⁽¹⁶⁾が描かれ、遠方に「ボカ物」の「雨」⁽¹⁷⁾が描かれている。「のろし花火」は、上に凸の放物線によって表現され、「雨」を構成する一つ一つの花弁は粒状のものによって表現されている。

広重の花火の図では「ボカ物」の「雨」が頻出するため、以下ではこれを中心に作品を見ていく。

喜鶴堂版『江都名所』（天保六 九年、三十九 四十二歳）の「両国大花火」では、「割物」の「冠菊」⁽¹⁸⁾と、ボカ物の「雨」が描かれている。そして「雨」は、粒状のものを散りばめることによって表現されている。

一方、天保六 九六年（三十九 四十二歳）の泉市版『江都名所』のうち「両国夜ノ景」では、「のろし花火」と「ボカ物」の「雨」が描かれているようだが、「雨」の花弁は単なる粒で表現されていない（図13）。やや大きめの粒状のもの（円形のもの）から、放射状に、先の尖った光線が六、七本出ており、夜空に光を放つ様子が表現されて

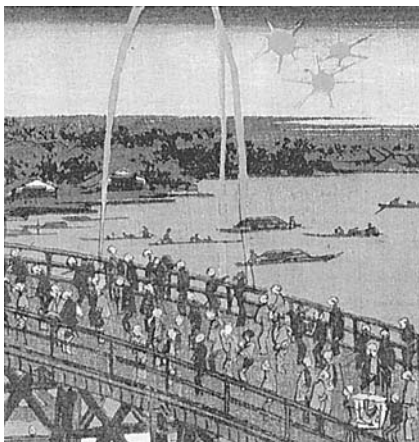


図13 泉市版『江都名所』「両国夜ノ景」
(部分):
酒井雁高(編) 1996年、『広重江戸風景版画大聚
成』、小学館、207頁、図1011

いる。この図では、こうした花弁が三つほど描かれている。佐野喜版『東都名所』(天保六 九年、三十九 四十二 歳)の「両国花火之図」でも、「ボカ物」の「雨」の花弁を表す朱色の粒状のものが描かれている(図14)。ただしこの粒状のものは、無造作に散らばっているのではなく、集合体の輪郭が円を描くようにまとまって配置されている。天保十一年頃(四十二歳頃)(天保十 十三年とするものもある)の森治版『新撰江戸名所』の「両国納涼花火之図」はどうだろう。この図でも、「雨」が描かれている。

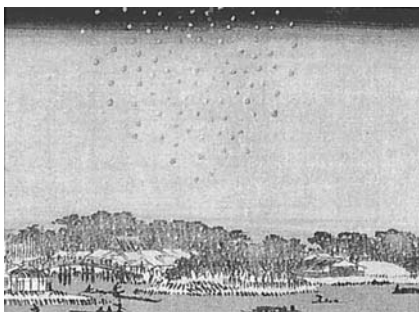


図14 佐野喜版『東都名所』「両国花火之
図」(部分):
酒井雁高(編) 1996年、『広重江戸風景版画大聚
成』、小学館、170頁、図781

そして花弁は、全体として円形に配置されているものの、一つ一つは朱色の粒で示されるのみであり、放射状の光線はない。この描法は、前述の佐野喜版『東都名所』「両国花火之図」(前掲図14)の描法と似ている。

さらに、同時期、天保十 十三年(四十三 四十六歳)の泉市版『江戸名所』「両国花火」を見てみると、噴水のような、あるいは、クリスマスのクラッカー・テープが飛び出すような形が描かれている。そして、中心部分からは、数多くの小さな粒が飛び散っている(図15)。これは、「冠

菊」と「雨」の混合のようである(太田記念美術館の展示資料等による)。「雨」の花弁に、光線はないが、全体としてやや横長の円形に配置されている。ここまで見て



図15 泉市版『江戸名所』「両国花火」(部分):

酒井雁高(編)、1996年、『広重江戸風景版画大聚成』、小学館、148頁、図608

きたところで、二種類の花弁の描法が確立されつつあることを見て取れる。一つは花弁一つ一つを、粒状のものから放射状に光線を放つ形で表現する

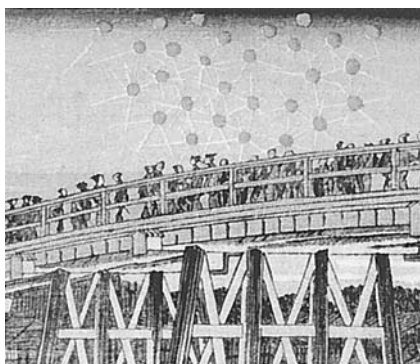


図16 江辰版『東都名所』「両国橋花火之図」(部分):

酒井雁高(編)、1996年、『広重江戸風景版画大聚成』、小学館、200頁、図970

天保十四年 弘化四年(四十七年)の丸甚版『江戸名所』三つのながめ『両国夏の月』でも、花弁火花は同じ

ということである。今一つは、多数の花弁を、散らばった状態に配置するのではなく、全体として大きな円を描くように配置するということである。どちらの描法を用いるかは、図によって異なるようだ。

ところが、天保十年 十三年および天保十四 弘化四年(四十七 五十一歳)の江辰版『東都名所』の「両国橋花火之図」になると、この二つの描法がミックスされている(図16)。つまり、放射状に光線を放つ花弁が数多く描かれており、それらは全体として円形に配置されている。

く粒状のものから放射状に光線を放つように描かれている。さらにそれらの布置を見ると、全体として円を描いている(19)。この時点までに、「雨」の花弁一つ一つを、放射状に光線を放つ形で表現するという描法と、花弁を全体として円形に配置するという描法をミックスした描法が、確立されていたと見てよいだろう。その後の、有田屋版『江戸名所』(嘉永七年・安政元年、五十八歳)の「両国花火」を見て、花火の描法は、二つの描法をミックスしたものになっている。

晩年の『名所江戸百景』の中でも末期の作とされる「両国花火」（安政五年、六十二歳）でも、二つをミックスした描法が用いられている。この図では、「のろし花火」を示す一筋の放物線のほかに、長さの異なる八、九本の光線を放射状に放つ花弁が数多く描かれ、それらの花弁が円形に配置されている（図17）。さらに、この図の初摺では、この円形の領域全体に、白に近い明るい色調でぼかしがかけられている。それまでの広重の花火と比べて、光り輝くさまが、一層強められた描写となった。広重の花火は、この作品において完成したと言えるだろう。この作品は、これまで「雲母摺り」の好例として紹介されることが多かったが、描法にも、こうした特徴が見られるのである。

だがここで、広重の花火の変化が描法の変化によるものではなく、花火自体の変化によるものであるという可能性を検討してみる必要がある。まず、光線については、安政年間に白色の光輝剤として鉄粉が導入された（太田記念美術館の展示資料等による）。それまでのオレンジ色の花火と比べて、輝きが増したわけである。広重の光線の描法は、花火技術の進歩をふまえつつ、発展していったと考えられる。一方、形状については、江戸時代の花

火は、現在のような真球の形には開いていなかったと言われている。そのため、天保年間に実際に「雨」の花弁が円形の配置に変わっていったとは考えにくい。広重は、円に近い配置で花開いたときが最も良いと感じ、それを積極的に作品に取り入れるようにしていったのではないだろうか。もっとも、広重流の描法を確立した後も、この描法によらない花火も見受けられる。例えば、天保末年（四十八歳頃）の佐野喜版『東都名所之内』『両国花火之図』や、安政五年（六十二歳）の森治版『江戸名所』『両国く花火の図』では、「雨」の花弁は円形に配置されているものの、一つ一つは朱色の粒で示されるのみであり、放射状に光線



図17 『名所江戸百景』「両国花火」:

浮世絵 太田記念美術館（編）2005年、
『歌川広重 版画の世界とその画業』、6
2頁、図130

を放つてはいない。おそらく広重は、描法を確立した後、その場所の雰囲気や、他の背景モチーフの色との関係などを考えて、描き方を変えていたのだろう。

では、本稿で広重流とみなした描法、つまり、光線を放射状に放つ花弁と、複数の花弁の円形配置は、広重が考え出した全くのオリジナルの描法なのだろうか。⁽²⁰⁾ここで再び雪旦の『江戸名所図会』にあたってみよう(図18)。この中の「両国橋」を見ると、下から沸き出る放物線が多数描かれている。これは「雨」ではない。だが、その中央に花開いているのは、「ボカ物」の「雨」ではないだろうか。花弁を見ると、粒と、そこから発する十本前後の放射状の黒線によって表現されている。⁽²¹⁾広重は、「雨」の描法の一つである、粒状のものから放射状に光線を放つという描法を、これを参考にしながら整えていったのではないだろうか。

とはいえ、そのまま使ったわけではない。雪旦の『江戸名所図会』は線画であり、モノクロである。放射状の黒い線のままでは、色摺りの良さを生かせない。広重の描法を見ると、粒から放つ線にわずかな太さを加えてある。そうすることで、光線に色をつけることができる。



図18 長谷川雪旦画、『江戸名所図会』「両国橋」(部分):

市古夏生・鈴木健一(校訂)、『新訂 江戸名所図会』
▲、筑摩書房、1996年、131頁

もう一方の、数多くの花弁を円形に配置するという描法は、少なくとも『江戸名所図会』には見られない。これは、広重が独自に考え出したものではないだろうか。

また、当時の他の絵師たちが花火を描く際は華やかな「割物」の「菊」を選ぶことが多かったのに対して、広重は、前述の通り、「菊」より地味と思われる「ボカ物」の「雨」を好んで描いていたようである。このことは、描法と相俟って、きらびやかさのうちに静けさを感じさせる独特の花火の図を生み出したように思える。

三、おわりに

本稿では、「上」「下」を通じて、これまであまり論じられていなかった、広重の名所絵の背景モチーフの描法について検討した。海と川に存在するモチーフとしての帆掛け船と波、天候を表すモチーフとしての雨と雪、そして空に存在するモチーフとしての鳥と火花に着目し、描法の確立とそのオリジナリティについて、分析を試みた。

その結果、それぞれの背景モチーフについて広重流の確立を見ることができた。完全なオリジナルと言えるものは多くなかったが、一工夫したりアレンジしたりすることによって、従来のものとはかなり異なる描法になっていた。そして、そうした描法がいくつも組み合わせることによって、広重らしい名所絵ができあがっていた。

本稿で検討した広重流の描法には様々なものがあつたが、それらに共通する特徴として、次の三点をあげることができる。

第一の特徴は、直線表現を生かした簡略化である。水中に突き刺さる帆掛け船や、横V字型に連なる鳥の描法に見

られるように、広重の描法は至ってシンプルである。先に述べたように、簡略化という特徴については、これまでの広重研究の中でもしばしば指摘されてきた。だがそれは、晩年の作画傾向が定型化したためであるとか、彫師が彫りやすい線にしたためであるとかいう形で解釈されてきたきらいがある。こうした視点に立つなら、簡略化という広重流は、芸術的には高く評価できないということになるかもしれない。

だが、広重の確立した簡略描法に、もっと積極的な意味を見出すことも可能だろう。第一に、細かい描き込みを思い切り省き、複雑な線を直線で表現することで、画面全体が、さっぱりとした簡潔なものになった。こうした描法は、澄みきつた空や穏やかな水面を表現したいときなどに、特に効果を発揮しただろう。さらに、個々の背景モチーフを描く際、簡略の程度を変えることで、遠近関係がより明確に表現された。これらの点をふまえると、簡略化の芸術的価値については、再考の余地があるように思える。

広重の描法の第二の特徴は、非写実性である。広重自身は写実を重視する立場を掲げているが（本稿「上」注9）、これはモチーフの配置や向きなどに関して言えることであ

り、背景モチーフの描法には必ずしも当てはまらない。⁽²²⁾ 交差して降る雨や、人物の頭上を避けて降る雪は、写実ではありえない。だが、こうした非写実的な描写をすることによって、絵師がその場所をどう解釈したかが、かえってストレートに表現されたように思われる。

第三の特徴は、多様化である。特に、降りしきる雨や雪といった、広重にとつて十八番の素材は、後期になるにしたがつて、その程度や種類によって多様に描き分けられるようになっていった。とりわけ雨については、交差描法の確立は早かったが、その後も広重は新たな描法を編み出していた。雪についても、種類や程度による描き分けを試みていたようである。よく、広重の絵は叙情的だと言われるが、こうした細やかな描き分けも、叙情性を増す要因になったであろう。

もつとも、簡略化であれ、非写実性であれ、多様化であれ、広重流を確立したと推定される時期を過ぎてから後の作品でも、広重流になっていないものもある。そのときそのとき、その場所その場所の雰囲気や、他の背景モチーフとの関係を考えて、広重流を入れたり入れなかったり、あるいは変形したりしていたのである。

また、本稿ではほとんど触れなかったが、色づかいも描法と切り離せない要素である。例えば、晩年の広重の作品には、川や滝を描く際、それが比較的幅の狭いものである場合は中央付近を濃い藍にし、端を淡くするのに対して（例えば、前掲図7）、幅の広いものである場合は、逆に、岸付近を濃い藍にし、中央を淡い藍にする（例えば、前掲図17）、といったことがしばしば見受けられるようである。⁽²³⁾

このように、背景モチーフの扱いについて詳細に見ていくと、広重の最盛期は天保四、五年から天保一四年頃（三十七、八歳から四十七歳頃）までであり、その後は定型化していったという、従来の見方が必ずしもあてはまらないように思えてくる。

もつとも、本稿で分析した図は、膨大な広重の名所絵のうちのごく一部にすぎず、着目した背景モチーフの種類も少なかった。比較対象とした種本の図や他の絵師たちの作品も、限られたものであった。また、広重自身について、嘉永年間（四十八、五十七歳）以降は、「天童広重⁽²⁴⁾」をはじめとする肉筆画に力を注いでいたとする説や、晩年は引退を考えていたとの説もあるが、そうした点についても、本稿では検討しなかった。

そのため、本稿の分析結果のみから断定することはできないのだが、少なくとも名所絵における背景モチーフの描法に関しては、最盛期と呼べる期間を晩年まで延ばすことも可能であるように思える。

広重の辞世には、

東路へ 筆を残して 旅の空

西のみくにの 名どころを 見む

とある。⁽²⁵⁾ 晩年の広重が想像した西方浄土の名所絵には、何が描かれていたのであろうか。

付記

本稿「下」において、太田記念美術館、株式会社小学館、株式会社岩波書店、静岡県立美術館、中山道広重美術館、筑摩書房（以上、掲載順）より図版掲載のご許可をいただきました。心より御礼申し上げます。

注

(1) 本稿で取り上げる広重作品の刊行年および広重の年齢は、

本稿「上」と同様に、基本的に鈴木重三氏の『広重』（一九七〇年、日本経済新聞社）によったが、他の文献・資料で異なる刊行年が記載されていた場合は併記した。

(2) 例えば、荒川幸枝、二〇〇三年、作品解説、「特別企画 展覧会『名所江戸百景』図録」。

(3) 保永堂版『東海道五拾三次之内』の中でも特に評価の高い「庄野」では、幅のある薄いグレーの斜線と、細いグレーの斜線を幾重にも描き込むことによって雨を表現しており、黒の交差線を描いてはいない。だがこれは、人物の大きさからわかるように、全体が近景になっており、それゆえに幅のある帯状の線で表現したのではないだろうか。もっとも、この図で用いられている幅広いグレーの線も、交わりこそしないが、よく見ると平行ではない。これについては、角度を変えて描くことで風の存在を示していると言われている（安村敏信・岩崎均史、二〇〇〇年、『広重と歩こう 東海道五十三次』小学館）。なお、これに比較的近似した描法が、『木曾海道六拾九次之内』深瀬英泉担当箇所「沓掛ノ驛 平塚原雨中之景」にも見られる。

(4) 鈴木重三（監修）・大久保純一（解説）、一九九六年、『広重 六十余州名所図会』ブルヴェラー・コレクション、岩波書店。

(5) 美人画の背景に雨が描かれていることはあるが、名所絵においては少ないようである。本稿で次に取り上げる雪に

ついても、同様のことが言える。

- (6) 北斎の『富嶽百景』三編「村雨の不二」では、かなりはつきりとした途切線が見られる。だがこの作品の刊行は天保六年より後とされており、広重の喜鶴堂版『東都名所』より後と考えられるため、これが広重に影響を及ぼしたとは言えない。そこで、時代を遡ってみると、『伝神開手 北斎漫画』七編「出羽 秋田の路」において、よく見ると数多く描き込まれた雨脚のうちの数本に、わずかに途切れ箇所を見つけることができる。だが、北斎がこれを雨脚の描法と決めて用いていたようには見受けられない。
- (7) 英泉による『江戸八景』『吉原の夜雨』では、途切れた雨脚が描かれているが、英泉は広重とほぼ同時代の絵師であり、英泉のこの作品が広重の描法確立後か否かが定かでないため、本稿では取り上げない。また、北斎の門人、魚屋北溪の『諸国名所』『武蔵隅田川』に描かれた雨脚は、カブコそしていないものの、帯状になっており、近景モチーフを覆ったり、それらと重なったりしている。だが、この作品についても英泉の作品と同様の理由から、本稿では取り上げない。
- (8) 例えば、安村氏・岩崎氏前掲書（注3）による。
- (9) 菅原真弓編、二〇〇一年、『歌川広重・溪斎英泉 木曾海道六拾九次之内』中山道広重美術館
- (10) 橋本治氏は、広重の「木曾路之山川」について、（人物

への降りかかり方に関するものではないが）雪が降っているのは川と空の部分だけであり、視界全体が覆われているわけではないことを指摘している（一九九三年、「人間っぽい雪景色『木曾路之山川』」、『芸術新潮』、三月号、二二―二四頁）。

- (11) 『富嶽百景』三編「深雪の不二」に、全体的に大き目の、不定形・不揃いの雪が描かれているが、この作品は、注6同様、天保六年より後の刊行とみなされており、広重の描法に影響を及ぼしたとは考えにくい。

- (12) 浮世絵に限定せずに日本の絵画史を振り返ってみると、高階隆兼の「玄装三蔵絵」（鎌倉時代）のように、雪の降りしきる中を人々が進んでいく様子を描いた作品もあることがわかる。だが、広重がこうした作品にあたっていたかどうかは定かでない。

- (13) 二〇〇六年、「二代歌川広重、小林忠（監修）『浮世絵師列伝』平凡社、一四七頁。

- (14) ほかに、歌川豊重（二代歌川豊国）の「名勝八景 三保落雁」において逆さ「入」字型の鳥が見られるが、刊行年が不明のため、本稿では取り上げなかった。

- (15) 本稿における花火の種類の判断は、太田記念美術館平成十八年度「江戸の花火」の展示および資料、さいたま川の博物館平成十五年度特別展資料『花火』夜空を彩る大輪の華』、両国花火資料館で伺った事柄、その他花火関連図

書に基づくものである。文献によつて解釈が異なる場合は、類似の花火を調べることによつて判断した。なお、花火の歴史に関する本稿の記述も、これらの資料に基づいている。

(16) 「のろし花火」とは、「りゅうせい」(流星 龍勢など)と呼ばれるロケット花火の一種である。

(17) 「ボカ物」とは、球が「ボカツ」と上空で二つに割れ、そこから中身が放出される花火である。このうち、開いたとき、個々の「星」(中に詰められていた火薬)が尾を引かないタイプが「雨」である。ただし、この作品の花火については、「雨」ではなく、「噴き出し」とするものもある。

(18) 「割物」とは、割薬によつて玉が破裂するタイプの花火である。このうち「菊」とは、開くとき、「星」(注17)が尾を引くものであり、「冠菊」は、枝垂れるタイプである。

(19) この作品は、天保十三年の同名・同版元作品と同じ版木を用いたものと見受けられるが、花火の種類と上空の描写が、もとの図と異なっている。

(20) 北斎の「新版浮絵両国橋夕涼花火見物之図」をもとの図とする「江都両国橋夕涼花火之図」に、花弁の円形配置と放射状の光線という描写を見ることができる。広重の『名所江戸百景』「両国花火」のような、花弁の領域全体にかかるばかりではないものの、描写自体は、本稿で広重流とみなしたものと同じである。だがこの図は、刊行年が定かでない。広重による描法の確立後、場合によっては、北斎他

界後であるかもしれない。というのも、北斎のこの図には、川面のぼかしや空のぼかしにも広重の作品の雰囲気が出ているが、北斎が自ら広重風に描き改めたとは考えがたいからである。もとの図である「新版浮絵両国橋夕涼花火見物之図」では、花火はこれとは全く異なっており、噴水が湧き上がるようなタッチで描かれている。

(21) 放射状に光線を放つ花弁の描法は、さらに時代を遡り、天明五年「一七八五年、鵜形蕙斎(北尾政美)の『江戸名所図会』の中にも見ることができる。この図会のうち「第二十二景 中洲」では、打ち上げられた花火の花弁が一つ描かれているが、この花弁の描法を見ると、粒状のものから、長さの異なる八本の光線を放射状に放つ形になっている。なお、放射状に光線を放つ花弁は、天保前期の作品とされる歌川国芳の『東都名所』「両国の涼」の上空にも見られるが、国芳の花弁では、放射状の光線の部分が強調されており、中心部分は必ずしも円形になっていない。

(22) 広重の作品は必ずしも実景に基づいているとは言えないという指摘は、構図に関しては、これまでにもなされている。広重は、実景や参考とした図会をデフォルメしたが、不自然にはならず、むしろその地を彷彿とさせる自然な作品ができあがったという(折井貴恵、二〇〇五年、「広重と名所絵」、小林忠(監修)、『浮世絵「名所江戸百景」復刻物語』、芸艸堂、一四二一頁)。

(23) 由良哲次氏による北斎の波濤の描法研究(一九六七年、「北斎における波濤の系譜 北斎芸術の一考察」、『浮世絵芸術』、一号、八二七頁)においても、藍色の濃淡表現が論じられているが、北斎の場合、それは、波の立体感を表現することに生かされていたという。同じ藍色の濃淡の使い分けでも、広重と北斎では、用い方が異なるわけである。

(24) 広重が、出羽国天童藩からの大量発注に応じて制作した肉筆画の総称である。「天童もの」ともいう。

(25) 広重の辞世の表記(漢字、仮名遣い)は資料によって異なるが、本稿では、『浮世絵類考』(仲田勝之助(編校)、一九四一年、岩波書店に収録)のうち、慶応四年(一九六八年、『新增補浮世絵類考』において新たに加えられた箇所)の表記を参照した。